

SOCIETÀ E CONFLITTO

Rivista semestrale di storia, cultura e politica

n. 39/40, gennaio-dicembre 2009

Antonio Chiocchi
Luce sepolta

Estratto

Redazione

Luisa Bocciero
Antonio Chiocchi (direttore editoriale)
Sergio A. Dagradi
† Lucio Della Moglie
Domenico Limongiello
Agostini Petrillo
Antonello Petrillo (direttore responsabile)
Claudio Toffolo

Registrazione

Tribunale di Avellino n. 257 del 2 settembre 1989

E-mail

societaeconflitto@tiscalinet.it

Sito web

www.cooperweb.it/societaeconflitto

Copyright by Società e conflitto 2009

LUCE SEPOLTA.
LA CITTÀ VIVENTE
di Antonio Chiocchi

1. Il transito inaggirabile

Che la città sia come una spugna che, quasi con indifferenza, assorbe il dolore è un fatto persino scontato. Nel caso di Napoli, lo è in una maniera particolare. Osserva Raffaele La Capria che Napoli è una *carta moschicida* e che a finirci appiccicati sopra si perde il senso della sua realtà vera, totalmente risucchiati nella *cronaca nera o grigia*¹. Occorre, quindi, prendere le distanze dalla "carta moschicida" e tirare fuori Napoli dal racconto dentro cui si è ed è stata nascosta². Ciò ci dice che il racconto deve sempre partire da lontano e saper guardare lontano. L'immediatezza scontata del quotidiano è l'immediatezza scontata del banale, da cui il racconto deve affrancarsi, per sgorgare dal cuore nascosto del dolore e dal dolore nascosto del cuore. Il racconto, cioè, deve farsi raccontare dal dolore e dal cuore.

In un certo senso, è come invertire il senso della navigazione dantesca: non viaggiare tra i gironi infernali, ma vedere all'opera l'inferno nei gironi della nostra vita. Ciò che acquisisce pregnanza di senso non è il lanciarsi verso la scoperta dell'inferno, ma lasciare che esso si scopra e ci scopra. Lungo questa china, il senso del raccontare equivale alla presa di parola della distanza dal banale quotidiano e dal quotidiano banalizzato. Che è un modo per dire che non siamo impegnati *a raccontare* dell'inferno o dall'inferno; ma dobbiamo aprirci *al raccontare* dell'inferno. Per questo, è necessario aprirci al suo spietato mostrarsi per quello che è, con tutto l'enorme carico delle sue colpe e della nostra colpevolezza. Per farla breve, dobbiamo aprirci a quella città del dolore che non vediamo e allo stesso dolore nostro che rimuoviamo e cancelliamo.

Lasciare che l'inferno si apra e ci apra è una scommessa contro di esso: consentendo ai suoi miasmi di scorrere, si può sperare di uscirne e ritrovare gli occhi, scansando i tempi e i luoghi che tengono a battesimo il loro accieciamento. Occorre riconoscere di essere talmente intimi all'inferno da rischiare di rimanerne definitivamente contaminati. È, questo, il contagio che ci asserva e rende impossibile la salvezza. Il contagio che ci avvelena il sangue è l'inferno che abbiamo dentro e intorno a noi. Napoli reca questo morbo dentro di sé e noi non riusciamo a scorgerlo nella sua effettiva portata, se non caricaturizzandolo, perché ci nascondiamo l'inferno che abbiamo dentro e intorno a noi. Non solo nascondiamo l'inferno a noi, ma ci nascondiamo a lui.

Ciò rende meglio comprensibile come il tentativo estremo di attraversamento dell'inferno napoletano tratteggiato dal realismo visionario della grande Anna Maria Ortese abbia sollevato tante aspre critiche³. È scioccante scoprire che la propria vita scorra ben dentro l'inferno. Ma quando si è veramente ciechi: quando si vede quell'inferno o quando lo si ignora? Quando si è innocenti: quando si è ciechi o quando si è vedenti? Ecco la metafora della vita di Eugenia: innocente nella sua cecità e infelice nel riacquisto della vista⁴. Gli occhiali, nel restituirla alla realtà brutta di Napoli, la conducono verso lo schianto. È come se, per la prima volta, si vedesse in quell'inferno. Come se, per la prima volta, vedesse quell'inferno. Come se, attraverso gli occhiali, nascesse *a quell'inferno* e *in quell'inferno*. L'ombra che copriva l'immondizia dei vicoli e della città è, di colpo, dissolta dall'irruzione di una luce maleodorante e terrificante, colpendo a tradimento l'ingenuità e l'innocenza di Eugenia. L'umidità della casa del vicolo l'aveva accecata; gli occhiali le restituiscono la

vista. Ma l'orizzonte mefitico dell'inferno napoletano l'attanaglia proprio nel momento in cui ella spera di rinascere alla luce. Napoli colpisce Eugenia due volte: prima, privandola della realtà; dopo, rubandole il sogno che di quella realtà aveva costruito, per uscire fuori dalla *vita priva di gioia* a cui inconsciamente credeva di essere destinata.

Bene, noi tutti siamo come Eugenia: accecati e storditi da Napoli. La nostra infelicità estrema nasce proprio alla vista del dolore che macera la città e ne martirizza il cuore. Così che, quando apriamo gli occhi o mettiamo gli occhiali, la sofferenza si fa ancora più grande e precipitiamo in una disperazione definitiva, da cui è espulsa l'ultima scintilla di speranza che ancora ci scaldava il petto. Ma ora: fino a che punto la scrittura estrema della Ortese è segno della nevrosi dell'autrice⁵? Da che punto, invece, quella scrittura ci parla delle nevrosi della città e dei suoi abitanti, strappando le maschere alle rappresentazioni oggettive o idilliache o caricaturali che di Napoli e dei napoletani sono sfornate a getto continuo? Insomma, da che punto in poi Eugenia parla di noi a noi?

Se appena appena aguzziamo la vista, ci rendiamo presto conto che quella dell'Ortese non è la scrittura del nulla destinale che affliggerebbe Napoli; bensì lo scavo accorato nelle offese a Napoli arrecate. Quella scrittura è anche indicazione del cammino che si para innanzi a noi: ripartire esattamente dallo schianto di Eugenia. Guardare, grazie agli occhiali, gli orrori che contaminano il cuore di Napoli significa restituire la città alla propria vita, risalendo dal gorgo infernale dei suoi miasmi. Il cammino qui prende inizio nel punto esatto dove si consuma lo schianto di Eugenia. Occorre lasciarsi alle spalle quello schianto. Che significa mettersi in viaggio nel cuore di Napoli, facendosi strada tra i suoi orrori, per rintracciare le lingue di luce sepolte dalla massa oscura della città.

Il viaggio che ci chiama e verso cui la nostra responsabilità si trova impegnata, quale che sia la nostra consapevolezza, è quello della rottura della *vita inessenziale* a cui il gorgo infernale ci condanna. Una vita fatta di gesti e pensieri vuoti e svuotati, ripetuti fino all'ossessione e che, riproducendosi all'infinito, costruiscono la scena del ripiegamento nella paralisi dell'io. Qui, diversamente da Vladimiro ed Estragone, non si è in attesa di Godot⁶. Qui l'attesa circonda col suo vuoto e svuota non solo e non tanto il ricordo e la memoria di sé: qui è l'*attesa dell'attesa* ad essere tranciata. Si vive, senza aspettare più, imbalsamati e ammutoliti dall'inferno quotidiano. La vita inessenziale è la vita orfana dell'attesa. La luce di Napoli si trova sepolta sotto questa inessenzialità brulicante che si spaccia per il cuore di Napoli. Il brulichio dell'inferno sgorga da qui. Da qui nascono linguaggi crudeli e lingue aliene che scimmiettano quanto del cuore di Napoli sopravvive come caricatura nello spettacolo della quotidianità. I miasmi dell'inferno napoletano partoriscono parole mimetiche che progressivamente si fanno più dure e, appunto, inessenziali. Per questo, la camorra ha potuto rappresentarsi come incarnazione antropologica perfetta dell'inferno napoletano. Essa si pone come la soluzione e la prospettiva storica dell'eclisse dell'attesa. Vale a dire: come il sovrano dell'inferno perpetuo.

Proprio a questo snodo possiamo cogliere una frattura decisiva: tra sovrano e sovranità dell'inferno si dà una sostanziale differenza. Il sovrano svuota l'attesa, ma la sovranità è impregnata di attesa. L'inferno è solo l'altra faccia di Napoli; così come la sua luce sepolta. L'attesa ha il volto bifronte dell'inferno e della luce. La sovranità dell'inferno, nel seppellirla, rende la luce ancora possibile e visibile. Il sovrano dell'inferno, invece, vuole cancellare Napoli, rendendola il brulicante deserto del nulla. Ma il sovrano dell'inferno si sbaglia: in senso profondo, l'inferno è una traccia della luce. Esso è luce capovolta. È nel risvolto dell'inferno di Napoli che, allora, dobbiamo rintraccia-

re la luce di Napoli. Ecco il viaggio che impegna la nostra responsabilità, se vogliamo continuare il cammino di Eugenia. Qualcosa qui accade sia indipendentemente da noi, sia perché noi la facciamo accadere. L'inessenzialità dei gesti e dei linguaggi mimetici cede il passo al cammino: nessun ragazzino irrompe sulla scena, per dire che Godot non verrà o verrà il giorno dopo. Godot è già lì: impalpabile, eppure consistente come un evento granitico. L'attesa è qui situata nell'orizzonte della scelta: dall'inferno verso la luce. Essa apre la scelta del cammino. L'orizzonte beckettiano è qui attraversato, poiché ciò che attrae il cammino è la luce sepolta. La sovranità dell'attesa, allora, si staglia tra inferno e luce. Ed è la sovranità dell'attesa a restituirci alla posizione centrale dell'*attesa dell'attesa*. Ciò non rende abitabile l'inferno, ma lo fa diventare transitabile. Per essere ancora più precisi: l'inferno è un transito inaggrirabile della vita. L'inferno rende ciechi, per spingerci verso la luce che altri e noi abbiamo sepolto: per situarci fuori dai nostri fallimenti, quanto più si incancreniscono. Lo scacco nasce esattamente nel mancato raccoglimento di questo segno e questo messaggio dell'inferno. Di ciò ci aveva già mirabilmente parlato Anna Maria Ortese.

Napoli è uno di quei luoghi del mondo da dove è possibile vedere meglio e più in profondità il mondo, perché ne mette in scena i detriti e gli slanci. Ciò le consente di scrivere il rifiuto del mondo a farsi teatro dell'oscurità: cioè, rappresentazione scarnificata del nulla. Napoli non è mai uno spazio vuoto che la scrittura deve riempire o rappresentare. L'inferno napoletano è, anzi, la scrittura che occupa lo spazio e il tempo. La scrittura contaminante che urge decontaminare, sovvertendone le strategie mimetiche. E questa sovversione prende sempre avvio, riconducendosi e riconducendoci al dolore che strazia il cuore della città. Sta qui il volgersi della pura impossibilità nella più pura delle possibilità: l'apertura di un altro luogo e di un altro tempo, nell'inferno dei tempi e dei luoghi. Dal giaciglio della città immobilizzata siamo sospinti verso la città che trasuda movimenti e suoni vitali: nel silenzio del nulla costruiamo il transito al silenzio dell'infinitamente possibile.

Dal cratere della propria morte, Napoli riprende a giocare con la propria vita, all'infinito. Essa è, insieme, *morte parlata* e *vita parlante*. Sovente - e drammaticamente - le due determinazioni sono scisse, anziché essere messe in dialogo. Su questo piano inclinato, la parola Napoli ha finito per avere significato e senso, prima di essere pronunciata e scritta, consentendo al silenzio della morte di ricoprire per intero i silenzi della vita. È potuto, così, capitare che la città sia stata e sia parlata dalla morte, stentando ad essere un parlante vitale. Per la città, essere parlata dalla morte significa non dire mai più nulla, essendo stato stabilito che di essa tutto è già stato detto. Lo strazio del cuore si accompagna qui alla perdita delle parole e delle voci. Stretta in questo nodo scorsoio, Napoli ha smesso di essere occhio e voce del mondo. Solo tagliando il nodo, si può risentire Napoli parlare con la voce del suo cuore.

2. La terra inventata

L'inferno di Napoli ha radici remote⁷. La sua cifra contemporanea germina negli anni Cinquanta ed ha l'effetto devastante della desertificazione umana che culmina nella cementificazione della città. "Le mani sulla città" sono più di un paradigma corrotto di governo urbano; incarnano, piuttosto, un dispositivo di predazione: alla peste del 1884 e ai due conflitti mondiali ha fatto seguito il saccheggio quotidiano della città. In questo doloroso passaggio storico, sono state strozzate la vita buona e la "bella giornata"⁸. E qui ha preso inizio un processo sistematico di annichilimento della città che ha avuto come successive stazioni di transito il terremoto del 1980 e la ricostruzione post-sismica.

L'assalto armato sferrato dalle "organizzazione combattenti", tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta, contribuisce a spostare questa linea temporale di aggressione alla città direttamente su una prospettiva di guerra unilaterale. Costituisce, questo, un feroce e dispotico tentativo di accecamento del tempo: un arretramento rispetto all'orizzonte dei lazzari di Masaniello e dei giacobini del 1799. Le strategie combattenti intendono fare del potere delle armi una leva di comando per la rigenerazione della città. Ma Napoli, così, sprofonda; anziché liberarsi o essere liberata. La sua luce sepolta è sommersa da abissi di dolore.

All'apertura del XXI secolo, i rifiuti intossicano Napoli e fanno compiere un ulteriore salto di qualità all'inferno contemporaneo nel quale la città è stata fatta precipitare. Che in questa lunga transizione Napoli e la Campania abbiano avuto anche coalizioni di governo di sinistra e centrosinistra aggiunge rammarico al dolore; ma costringe anche a severe interrogazioni sulle origini dei mancati cambiamenti e delle promesse non mantenute. Napoli, ancor prima che dei suoi poeti, rimane priva delle sue speranze e delle promesse che le erano state fatte⁹. I poeti mancano, dove viene meno la speranza. Dove la terra si fa deserta, il poeta dovrebbe ancora più saldamente ancorarsi al suolo e alla sua linea di orizzonte, anziché essere tentato dalla fuga o nell'astrazione o nella rabbia o nella fredda rappresentazione della realtà. È, questo, il rimprovero che Anna Maria Ortese muove ai suoi amici intellettuali napoletani. Con una formula ancora più severa della sua, possiamo dire che in quel frangente si consuma non già il silenzio della ragione¹⁰, bensì lo scacco definitivo della poesia. Se non parla di fronte al dolore e da dentro il dolore la poesia muore: tradisce se stessa e il mondo. Il potere può tradire: anzi, il tradimento è la sua essenza; la poesia no. Dobbiamo qui dire: a mettersi fuori dalla storia sono stati la poesia e gli intellettuali napoletani; non già Napoli. Anche quando è ricacciata dietro e dentro il magma, Napoli non è mai fuori dalla storia; ma la subisce. Le manchevolezze serpeggiano non nel suo cuore, ma nel sangue dei suoi abitanti migliori che non sanno trovare le vie giuste della ribellione e della libertà. E di ciò incolpano la città; non se stessi. La desertificazione di Napoli non è colpa della città, ma dei suoi figli. E, tra questi, soprattutto dei suoi figli migliori, i quali non ne hanno saputo far parlare la vita e il cuore.

Napoli raccontata: questa, la soglia non superata che resta da varcare. Napoli che parla: questo, il luogo altero e il tempo vivo che occorre cercare, per far brillare la luce sepolta. Un passaggio del genere lo tenta Luigi Incoronato, pur senza afferrarlo del tutto¹¹. Esistono a Napoli luoghi di transito tra un inferno e l'altro, dove vivono i diseredati della città. Percorrendoli, si dà voce all'inferno. Non è la storia dei diseredati che va intercettata dal racconto; ma è la vita dei diseredati che mette in forma il racconto. Il poeta e/o il narratore è elemento interno di questo inferno: non lo spettatore disinteressato o sofferente. La poesia è una componente del naufragio: spettatrice anche del suo proprio naufragare, non solo di quello altrui. Non è la potenza del linguaggio del racconto che trasforma e rigenera i diseredati; è la lingua viva della luce sepolta che trasfigura e conferisce vita nuova alla narrazione, facendo del narratore un diseredato che trova la libertà nella libertà di tutti gli altri diseredati. La catarsi tragica, prima ancora che scoperta nella sua inattività scenica, è superata e distanziata. Qui sono prese le distanze dalla carta moschicida dell'inferno napoletano. Si è nella profondità del male che imperturbabile divora da secoli Napoli, ma per uscirne; non già per arretrare o soccombere al suo cospetto. La vita individuale a Napoli è, sì, paragonabile ad un binario morto, ad un treno che cammina senza passeggeri, ad un giro a vuoto¹². Ma Napoli è anche punto di riavvio del viaggio. La sua storia ricomincia, se si ha il coraggio, la forza e la lucidità di ripartire da quel binario mor-

to. Ciò accade nel punto in cui tutto il girare a vuoto della città ritrova il senso del suo vuoto e comincia a costruire i suoi pieni frastagliati e variegati. Il viaggio dei diseredati diventa qui il viaggio delle città del dolore verso la città della libertà.

Dal cuore della guerra strisciante mossa a Napoli, la poesia deve imparare a farsi parola ed evento della pace e dei suoi conflitti. Sprigionatasi dalla guerra, deve fronteggiarla, per farne arretrare le linee di penetrazione. E lo può soltanto facendo risplendere la luce sepolta della città, ripercorrendone palmo a palmo i conflitti latenti. Il silenzio dei poeti e la loro fuga - non solo a Napoli - nascono nel porre e nel porsi della letteratura all'esterno o al di sopra della vita vera¹³. La letteratura soccombe laddove tenta di descrivere la vita, per celebrarla, maledirla o prenderne commiato. Così, si separa dai suoi drammi, anziché parteciparvi. La celebrazione del male assoluto o del bene assoluto, nella migliore delle ipotesi, dà forma ad estetiche maledette o etiche illanguidite, incapaci di dare parola e volto ai sentimenti, alle passioni, alle emozioni, alla giustizia, alle ingiustizie e al dolore, con tutto il carico delle loro contraddizioni e dei loro conflitti. L'inferno dei viventi e la luce nascosta delle città costituiscono l'orizzonte umano entro cui la poesia e la letteratura debbono gettarsi a capofitto. Come ci racconta Italo Calvino, nel punto in cui Marco Polo dà la seguente risposta al Gran Kan, nell'ultimo dialogo tra i due:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e sapere riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio¹⁴.

L'inferno napoletano e ciò che in esso non è inferno costituiscono il modo con cui Napoli appartiene al mondo, senza appartenere a niente altro, nemmeno a se stessa. Essa appartiene all'inferno mondo e alla luce planetaria da esso capovolta. Napoli è un crocevia del mondo ed è come crocevia che resta e ridiventa Napoli. L'occhio del mondo è puntato sempre su Napoli, allo stesso modo con cui Napoli è una feritoia da cui i napoletani guardano e partecipano al mondo. La sovranità dell'inferno è propriamente questo, soprattutto al tempo della globalizzazione. La sovranità si impregna di attesa dentro e oltre l'inferno, là dove si è in cammino verso la luce sepolta. I luoghi di transito da una parte all'altra della città dei diseredati, a ben guardare, sono i passaggi entro cui i diseredati napoletani abbracciano i diseredati del mondo, condividendone i destini, i palpiti, le sofferenze e le speranze. Napoli si rifà mondo del mondo ed è del mondo che ora chiede la parola e la luce. La città vivente e parlante vive e parla del mondo, definitivamente oltre la parola morta che l'imprigionava. Napoli e il Sud non esistono come mondi a parte; sono mondi del mondo: viventi parlanti del vivente umano e sociale, alle cui verità sofferenti si mescolano.

Dire la verità significa restituire al vivente umano e sociale le sue parole, affinché in esse possa rifluire senza oppressioni e condizionamenti la sua libertà. Le verità della vita non sono un'astrazione o principi etici di seconda natura, ma lo scorrere della libertà della vita. La vita ci racconta le sue verità, soprattutto quando non siamo disposti ad ascoltarle, quando le celiamo o ci sono celate. La verità viene pervertita, fino a diventare una celia, con cui ci si burla della vita. Le menzogne che ci sono raccontate e che ci raccontia-

mo non sono altro che il dilleggio dentro cui viene imposto e ci imponiamo un mesto copione che capovolge, offusca e manipola la verità. Niente come questo copione è menzognero e devasta il significato e il senso di nomi e cose¹⁵. Lingue morte ambiscono a sostituire i parlanti viventi. Ed è il potere, soprattutto, che brama di farsi lingua parlata della morte, poiché così, in maniera esemplare, può tentare di spacciare come verità le sue menzogne: la verità del potere è menzogna allo stato puro. Potremmo anche dire, come ci ha insegnato Kafka: il potere è la menzogna che si fa ordine universale necessario¹⁶.

Dire la verità, allora, è qualcosa di più complesso del chiamare e chiarire le cose con il loro nome, ma lasciare che esse trasformino i loro nomi e i loro significati, nel corpo a corpo che le contrappone a tutte le forme di potere. È gridare la giustizia dai luoghi dell'ingiustizia: esporsi per amore del mondo e non per amor proprio o coerenza etica. Qui si vive nei palpiti della città parlante e Napoli cessa di essere una sagoma reificata, senza per questo coincidere con le rappresentazioni oggettivizzanti che di essa vengono fornite. Quello che Napoli è veramente nessuno lo sa, se non gli scossoni che la pongono di fronte alla sua libertà e alla libertà del mondo. Dire la verità significa prendere casa dentro questi scossoni: essere, cioè, impastati dalle parole e dalle lingue viventi di Napoli. Significa schierarsi contro quella dissipazione della vita che viene inseminata e disseminata con metodo dalle menzogne del potere. In un paesaggio di rovine torna, così, a brillare la speranza della luce.

L'alternativa di Louis-Ferdinand Céline: mentire o morire, si mostra qui nella sua intima fragilità, perché la verità del mondo non è la menzogna; la menzogna, più esattamente, è la verità del potere¹⁷. Dire la verità è smentire le verità menzognere del potere. Il poeta, primo tra tutti, porta la responsabilità di questa verità, scavando tra le menzogne, le rovine e i detriti. La casa della verità sta tra le rovine ed è lì che il poeta deve abitare: all'orizzonte, tra tenebre e luce. La verità e la luce del mondo sono snaturate e offuscate dalle menzogne del potere, in tutte le sue forme e ben oltre le sfere della politica. Il poeta deve decidere qui da che parte stare: se dalla parte del mondo o dalla parte del potere. Tra il mentire ed il morire si distende la terra di nessuno della verità. Ognuno deve decidere di abitare questa terra, lasciandosi da essa generare e rigenerandola in un afflato che è sia individuale che cosmico. La terra della verità non esiste: se non la fecondiamo, rimane un elemento sterile; se non ci lasciamo fecondare da essa, rimaniamo sostanza inerte e spuria. La terra della verità va *inventata*, strappando *il più della vita che è* al più della vita che non è¹⁸. La *ribellione* contro il presente è *invenzione* del presente. La verità può nascere soltanto dall'abbraccio tra ribellione e invenzione. Il ribelle, in sé, è una figura scissa e unilaterale, testimone del crepuscolo del tempo e dell'evacuazione dello spazio. Chiuso in sé ed estraneo all'invenzione del tempo, nel migliore dei casi, egli è un sedativo per le coscienze. L'entusiasmo della ribellione deve sposarsi con l'energia dell'invenzione: può essere rovesciato solo quel tempo dell'ingiustizia e della miseria da dentro il quale si inventa il tempo della giustizia e della libertà. La ribellione inventiva compie il transito che conduce dal presente morto al presente vivente. Questo passaggio non è guidato da certezze; piuttosto, riformula tutte le domande di partenza, per ricreare il campo aperto delle esplorazioni del possibile. Sempre, dall'inizio alla fine, la forza ribellione e la forza invenzione operano l'una nell'altra e congiuntamente sul reale e sull'immaginario. Dal loro connubio zampilla la carica vitale che fa amare il mondo; che convince a ribellarsi contro di esso, per inventarlo in piena fedeltà ai suoi aneliti più arcani e puri. La ribellione contro il corpo del tempo e

del mondo non si gioca nei sotterranei della rabbia e delle affabulazioni ideologiche.

L'energia vitale che Tommaso, Landrò e i loro sconclusionati compagni di avventura cercano, sprofondando nel corpo di Napoli, non è reperibile in un mondo rovesciato, ricacciato nei sotterranei del tempo¹⁹. Napoli come mondo appartenente al mondo non ha un corpo separato da esso, dove reperire una sorta di pietra filosofale, in grado di sanare e riscattare la corruzione della trivialità della materia e della città. E, difatti, Tommaso e gli altri non troveranno alcuna verità negli abissi della città; ma, anzi, tradiranno apertamente le utopie giovanili, in ossequio agli interessi utilitaristici professati da 'O Tolomeo, un imprenditore camorrista, cinico e senza scrupoli. Il mondo di sotto è infetto esattamente come il mondo di sopra. L'uno è l'infezione dell'altro: si dannano vicendevolmente, in un eccesso crescente di oscenità e falsità. Il ribelle di sotto deve incontrarsi col ribelle di sopra: la ribellione, cioè, deve sprigionarsi sotto e sopra. Quando sembra che non via sia più alcuna battaglia da condurre, perché tutte sembrerebbero state già perse, non può che trionfare la menzogna e, con essa, la morte. Andrea, il figlio infedele dei Negromonte, smarrisce la sua purezza proprio nel mulinello di questa menzogna che non lascia scampo. Si toglie la vita, poiché ritiene ormai avvenuto il trionfo di *Eternapoli*, la città della falsità, emblema di una ritualità scenica che, ormai, ha contraffatto il mondo. Eppure, proprio lui, si era lasciato andare a questo urlo liberatorio:

E come si fa a rinnegare il male?... Non lo so, ma da qualche parte ci deve essere, il bene!... O dobbiamo sempre permettere a questi assassini di esistere come se tutti fossimo come loro? E tutta questa impostura²⁰.

Da qualche parte? Sì, proprio qui. Il cammino verso il bene parte da qui, perché solo da qui ci si può inoltrare verso l'altrove. La terra inventata si distende tra qui e altrove. Il viaggio che reinventa il presente inventa il futuro. Dire no ai giorni osceni di un presente sempre più non basta ancora. Nel cuore del no occorre conficcare le spine del sì: i potenti e il potere vincono veramente solo quando noi li riteniamo imbattibili. È lì che la loro potenza raggiunge lo zenit. Lì possono permettersi il lusso di corrompere e comprare la vita, rendendo sempre più cieco lo sguardo del mondo. Lì loro diventano onnipotenti; lì noi diventiamo uno zero assoluto. È, questo, il naufragio assolutamente da evitare.

3. Antropofagia metropolitana

Proviamo a tuffarci negli interni napoletani delle città del dolore: la chiusura spaziale è qui tutt'uno con la desertificazione umana. Lo spazio urbano segregato è spazio umano imprigionato. L'emarginazione è qui sia in funzione del controllo che dell'immunizzazione: la città del potere segrega per controllare e controlla per segregare, reiterando all'infinito l'intangibilità dei suoi meccanismi di comando. È, così, che il potere genera e cosparge dolore e menzogna, da cui tra la sua linfa mortuaria. Immunizza se stesso contro il vivente e la vita, generando e spalmando morte intorno a sé. La vita del potere non è solo vita menzognera; ancora di più, è pianificazione della morte della vita.

Il teatro di Annibale Ruccello²¹ è una discesa a precipizio in questo deserto umano. E di ciò l'autore è perfettamente consapevole, laddove chiarisce che la passione del suo teatro è per la gente perduta sia in senso sociale che psicologico, per carpire il paradossale e il lato brutto della vita alle convenzio-

nalità distratte e crudeli²². Il linguaggio e le parole tornano al centro della scena, poiché intorno alle loro menzogne si dipanano le storie grottesche e, insieme, profondamente innervate nella vita quotidiana, tanto da non essere più intraviste, perdute come sono allo sguardo e al cuore. Il racconto di queste storie, in Ruccello, reinventa il linguaggio, perché qui è il linguaggio che si fa storia mutevole e dolorosa, uscendo definitivamente dai codici della rappresentazione. Sta qui il punto di svolta non soltanto nei confronti della classicità del teatro eduardiano, ma anche del teatro europeo del dolore, del malessere e della malattia del vivere (Artaud, Genet, Beckett, Pinter). Nel contempo, qui si determina una linea di frattura con lo stesso paradigma di Raffaele Viviani: in Ruccello (come in Santanelli, Moscato e in Montesano), il teatro e, più in generale, lo spazio letterario non sono lo *specchio* della vita, ma il volto oscurato e la parola tacitata della vita: il non visto e il non ascoltato del parlante e del dolore viventi. Il magma ribollente della vita è ora la scena e nella scena dissemina tutti i suoi tentacoli; tutte le convenzioni, a partire da quelle linguistiche, saltano e vengono messe al bando.

In Ruccello, la proliferazione tentacolare del magma è ora il racconto che capovolge la convenzione e, finalmente, rimette a fuoco i luoghi degli orrori. Jennifer viene uccisa da un serial killer nel quartiere entro cui sono stati segregati i travestiti (*Le cinque rose di Jennifer*). Sdoppiamento e simbiosi della personalità finiscono col girare intorno ad una sordida e onnipotente brama di possesso che inevitabilmente sfocia nell'uccisione dell'oggetto d'amore: fatto a pezzi per una cena cannibalesca, al fine di interiorizzare e perpetuare all'infinito una sorta di dominio biologico sull'altro (*Anna Cappelli*). Né vale come salvezza il rifugio in un tempo irrimediabilmente passato: la decaduta baronessa borbonica Clotilde Lucanegro si finge inferma, dichiarandosi perennemente in fin di vita, pur di celare il nulla di un'esistenza circondata da menzogne, messe progressivamente a nudo dalle trame di un falso nipote, fino all'esplosione finale di tutte le finzioni morali e linguistiche (*Ferdinando*). Pazzia e alienazione si confondono addirittura nell'amore materno, riuscendo solo così a dare ragione del sopravvissuto amore per la vita (*Mamma*). Il delirio colpisce a tradimento e all'improvviso tranquille madri: Adriana, davanti al televisore, è afferrata da un'allucinazione che la rende estranea a sé e alla vita, fino a brandire un coltello contro i suoi figli, uccidendoli (*Notturmo di donna con ospiti*).

Forse, la rappresentazione migliore di questa allucinazione metropolitana che viene da lontano la offre Enzo Moscato in *Lingua, carne, soffio*, lavoro non a caso esplicitamente ispirato al teatro di Antonin Artaud²³. Primo contrassegno identificativo dell'opera: Napoli abbrancata dalla peste. Secondo contrassegno: la scena dell'azione è un ring, formato da quattro leggi tenuti insieme da corde. Terzo contrassegno: il ring è il luogo dove si aggira la "ronda degli infetti", uomini, ermafroditi bifronti e bambini fasciati di bianco, bendati e imbavagliati. L'epidemia squarcia la falsità delle rappresentazioni di superficie che di Napoli sono fornite. Gli appestati tacciono. Nondimeno, attraverso il loro silenzio, parla il corpo straziato della città. La non-parola si fa parola, attraverso la sofferenza muta dei corpi. I corpi, resi fantasmi umani, ritornano di soppiatto sulla scena e lasciano che la loro sofferenza si dica da sola. Il dolore è la scena; la scena è il dolore. Lo straneamento visionario del reale dice della realtà più del realismo. Diventa qui inequivocabile che il mondo cosiddetto vero è, in realtà, quello finto: quello dell'invenzione è, in realtà, il mondo vero. Qui Moscato porta a compimento il suo tributo ad Artaud; nel contempo, si sposta verso i territori inesplorati dell'allucinazione metropolitana. Non è la Napoli mummificata che qui si offre allo sguardo; ma la Napoli che urla persino attraverso i silenzi.

L'angoscia che impregna il quotidiano non è più sepolta nelle convenzioni sociali e linguistiche: salta in aria, una volta per tutte, il discorso della e sulla napoletanità. La plebe irrompe, di nuovo, sulla scena. Ma, questa volta, non è più riducibile ai lazzari e alle truppe sanfediste assoldate dal cardinale Ruffo. Chiedono parola e parlano le figure dell'allucinazione metropolitana, i soggetti schizoidi della non vita che popola l'inferno metropolitano, nel loro essere risucchiati verso il niente della disperazione parlante. Anche quando è muto, questo inferno parla. Sta qui l'intuizione più grande del nuovo teatro napoletano (Ruccello, Moscato, Santanelli). Proprio il viaggio attraverso la disperazione che parla apre un varco verso la luce sepolta.

È vero: la fogna è il vizio che la città ha nel sangue²⁴. Ma la città, nel suo sangue, ha anche il tacito tumulto e il sonorissimo silenzio²⁵. Al vizio della fogna Napoli è stata condannata. Spesso, contro la fogna il popolo napoletano si è sollevato in rivolta; altre, ha agevolato il suo mefitico straripare in superficie. L'inferno metropolitano napoletano, però, è un'entità diversa dal vizio della fogna: è un viluppo di sedimenti alienanti che stratificano forme di impazzimento estraneanti. Qui lo sradicamento diventa radicamento dell'angoscia e dell'allucinazione. È un universo post-beckettiano quello che si offre al nostro sguardo: non è il linguaggio a raccontare quest'esistenzialità allucinata, nella sua crudezza ed essenzialità quasi metafisica; è la vita che, dal centro della sua allucinazione, racconta la sua disperazione. I personaggi prendono di nuovo la parola: danno carne e sangue al dolore. Qui il silenzio e la parola costituiscono insieme il vivente sofferente in rivolta. Il linguaggio è qui linguaggio della rivolta. Il teatro riesce ad essere voce e linguaggio, perché si rifiuta definitivamente di risolversi in una rappresentazione del mondo. Qui sono infranti tutti i tabù della città, perché il cammino dentro le sue rovine e tra la sua luce sepolta riesce a spezzare e passare oltre i totem che l'hanno avvelenata, falsificata e paralizzata.

Diventa chiaro che non è più possibile ricercare la salvezza, rifugiandosi nella poesia. Gli oltraggi metropolitani non danno scampo alcuno: si può solo solcarli con i propri passi, per aprire passaggi che si affaccino sulla luce. L'inferno metropolitano è popolato da nuove forme antropomorfe, a metà strada tra fantasmi e avanzi umani intrappolati in angosce allucinanti. Sono, questi, i gironi dove vivono e soffrono gli animali metropolitani²⁶. La poesia non può salvarli; ma può essere salvata da essi, se non teme di rimanere affogata nelle loro demenze, alimentandosi alla linfa delle loro follie. Il carattere insano della materia umana e sociale è ciò che la vita degli animali metropolitani mette in scena in maniera estrema. L'azione disgregatrice della vita emerge in primo piano senza infingimenti: tutto appare corroso e guasto. La disgregazione si espone, però, per essere interrogata con animo disincantato e occhi innamorati. Le forze della disgregazione racchiudono nel loro grembo quelle della rinascita: nella loro energia distruttiva va anche individuata la forza invenzione che tende alla costruzione di un presente altero a quello imperante. La pura materialità delle cose umane e sociali è l'ultima astuzia del potere che occorre smascherare. Una pura materialità non può mai esistere: l'ordine del discorso che ne sostiene il trionfo è la neolingua dell'inganno. La vita, gli umani e il sociale sono assai di più che pura materialità energetica. La vita degli animali metropolitani esprime il pianto dei sentimenti, triturati ed essiccati e, tuttavia, riaffioranti nelle forme della allucinazione e della follia. Gli animali metropolitani sono i dannati dell'aldiquà; ma la loro dannazione ci parla ancora della vita e del dolore. Napoli è un paesaggio estremo di questa antropofagia metropolitana. Percorrendola e disegnandone la topografia, siamo ben consapevoli di transitare per un crocevia tipico dell'inferno metropolitano.

Di questa antropofagia il teatro di Manlio Santanelli offre una vivida e sofferta mappa itinerante che ci mostra come i soggetti si isolano e sono isolati dal mondo, per poi scagliarsi lentamente e inesorabilmente l'uno contro l'altro²⁷. I luoghi e i tempi dell'inferno metropolitano diventano bunker della coscienza (*Uscita di emergenza*), fortificati dallo straneamento, dal malessere e dal progressivo straripare nella melma di rancorose pulsioni distruttive e autodistruttive (*L'aberrazione delle stelle fisse*, *Regina madre*, *Disturbi di memoria*, *Un eccesso di zelo* e *Tu musica assassina*). Il deserto metropolitano si offre o come vuoto glaciale degli affetti (*Virginia e sua zia*), o come messa in letargo della vita (*La donna del banco di pegni*). Nel teatro di Santanelli, l'antropofagia metropolitana viene incapsulata in un senso di angoscia cosmica che intreccia tutti gli orrori e misteri della paura e della minaccia, fino a farli diventare una sorta di metafisica esistenziale rovesciata che deturpa il sotto e le superfici della vita. Il teatro diviene la macchina da presa perennemente puntata sulle verità deliranti di questa esistenza alla deriva (*Le tre verità di Cesira*). Santanelli ci dice che la metafisica rovesciata dell'antropofagia metropolitana è un *fondo senza fondo*, dentro il cui viluppo inestricabile non si finisce mai di precipitare. Sotto e in superficie si liberano sempre strati di orrore e di disperazione inediti e più intensi. Ed è proprio questa la sorpresa che più non sorprende.

L'immersione negli strati di orrore e disperazione risorgenti e insorgenti riporta, di continuo, verso il buco nero degli inizi dell'inizio. Conduce, cioè, verso la riformulazione continua dei luoghi e dei tempi delle origini: in un certo senso, gli inizi sono qui riscritti e, insieme, riscoperti e, dunque, riabitati con tormento. La scrittura e la parola compiono questo miracolo, che è anche un viaggio terribile sul limite che costeggia vita e morte. Se le parole, come diceva Blanchot, hanno il potere di fare scomparire le cose, per farle riapparire proprio come entità scomparse²⁸, nelle parole scomparse riaffiorano i viventi e il vivente scomparsi. Lo scomparso e l'assente ritrovano, così, la loro presenza nella parola e nella scrittura. Ma parola e scrittura, a loro volta, nascondono viventi e vivente. Esse diventano qui presenza dell'assenza che si capovolge in assenza della presenza: nel buco nero degli inizi, l'orrore e la disperazione ritornano a campeggiare. L'erosione delle parole e della scrittura, in questo rovesciamento, non testimonia più lo sfilacciamento usurante della vita. Che continua a parlare; ma, in realtà, è muta. Le parole si cristallizzano: hanno il ghiaccio in gola. Ed è esattamente questo ghiaccio la sorpresa che più non sorprende. Le parole si spengono e spengono la luce, affinché la luce sia cercata non da altre parole, ma nutrendosi di vita più ricca. Nel profluvio della distruzione senza fine delle parole a mezzo di parole, la vita diventa il calco della menzogna veritiera. Il gioco della verità menzognera si sublima in quello della verità menzognera, palcoscenico perfetto per gli sbranamenti quotidiani nell'inferno metropolitano.

Lo diceva Gottfried Benn: *chi parla non è morto*²⁹. A patto, però, di spezzare il cappio delle parole morte, per tuffarsi nel viaggio che conduce dalla vita alle parole vive. Che è il viaggio nella vita delle parole: nella vita che dà vita alle parole e nelle parole che danno vita alla vita. Solo così chi parla non è morto e non è parlato dalle menzogne della vita. È il passo *al di là* e *al di qua* della parola e della vita a segnare, dunque, l'esperienza di rinnovamento che ci fa balzare fuori dall'antropofagia metropolitana, dopo averci fatto sprofondare dentro. In un certo senso, continua e capovolge la prospettiva di senso e la direzione di marcia che ci sono state indicate da Blanchot³⁰: dopo l'inabissamento nei luoghi dell'orrore ("passaggio al disordine"), tenta la risalita, per portare in superficie la luce nascosta. L'*al di fuori* delle verità menzognere e delle menzogne veritiere è qui che si offre come possibilità. È qui che il sopra e il sotto tornano ad essere i passaggi unificanti di una dimensio-

ne che fa sobbalzare la luce proprio dal disastro e dalla sua scrittura³¹. È vero:

Scrivere non é destinato a lasciar tracce, ma a cancellare, per mezzo di esse, tutte le tracce, a scomparire nello spazio frammentario della scrittura in modo più definitivo che nella tomba, o anche a distruggere, distruggere invisibilmente, senza il frastuono della distruzione³².

Ma, questa, è soltanto una delle dimensioni della scrittura e del frammento medesimo. Ne esistono altre. Quelle che nella cancellazione di tutte le tracce fanno intravederne e seguirne altre; quelle che allo scomparire nello spazio del frammento fanno seguire la fuoriuscita dalla tomba; quelle che alla distruzione invisibile preferiscono l'aperta sommossa dell'invenzione; quelle che nel frastuono della distruzione incuneano la passione della trasformazione. Ed è in queste dimensioni che il *non ancora*, in un movimento ambivalente, schizza fuori sia dall'*ora* e sia dall'*altrove*: proprio nel *non ancora*, l'*ora* e l'*altrove* si ricongiungono e cominciano il loro cammino di redenzione dall'orrore e dalla disperazione. Qui l'attesa si fa gravida di attesa: nell'attesa, il nuovo irrompe dal passato e dal futuro; così come il vecchio³⁴. L'*altrove* che esclude l'essere *qui e ora* e l'essere *qui e ora* che esclude l'*altrove* non possono mai fluire nel *non ancora*: restano confinati o nei luoghi senza luogo di un immaginario scarnificato, oppure imprigionati nella disperazione. Nessuna terra può essere qui inventata e nessuna visione può accostarsi al cuore e alla luce della salvezza. L'itinerranza della parola e del viaggio, in questo circuito chiuso, è estirpata: si esercita solo come finzione o strategia mimetica. Il presente è ucciso e, con esso, liquidate sono tutte le dimensioni attive del tempo. Solo nel presente che vive come attesa dell'attesa, ribellione e invenzione procedono strettamente avvinte. Solo l'abbraccio di ribellione e invenzione strappa il *non ancora* alla stretta mortale dell'antropofagia metropolitana e del niente che calcifica la vita degli umani, rendendo inabitabili le loro dimore.

L'attesa senza attesa è l'assenza totale alla stato puro. È tempo senza tempo, fissità vuota dell'eternità. È il vuoto che si spaccia per pieno; o meglio: il pieno del vuoto. In questa dimensione, gli umani subiscono il potere assoluto, totalmente privati di diritti e poteri. La fine non ha bisogno di sopraggiungere: è già lì, eternizzata nell'attimo. Il reciproco e assoluto estraniarsi e dilaniarsi degli umani è il linguaggio con cui questa fine catastrofica viene scritta e descritta minutamente, ogni giorno. L'ogni giorno equivale a tutto il tempo, poiché ha risucchiato dentro di sé l'eternità. L'antropofagia nasce e si sviluppa in questa costellazione dell'essere in cattività e della cattività del tempo. Essa non ha più bisogno di riprodursi: sta già lì e non le rimane che duplicare e replicare l'infinito in attimi sempre eguali. Niente parla più, se non il deserto e la violenza della parola. Per questo, nell'inferno metropolitano, esistere non è più flusso della vita, ma un modo di morire. Ed è qui che i modi di morire capovolgono la loro semantica e il loro senso: si contrabbandano come vita. L'antropofagia riproduce, diffonde, giustifica e legittima se stessa. Contaminati non sono solo gli spazi urbani: il veleno ha intossicato il linguaggio e l'etica. Le discariche proliferano dove il linguaggio è, ormai, un virus e le parole menzogne violente. Anzi, le discariche delle parole sono ben più ammorbanti di quelle che sotterrano rifiuti tossici.

4. Uscire dai giorni capovolti

Di fronte alla putrefazione dello spazio urbano e umano di Napoli, Anna Maria Ortese parlò di "dimostrazione, in termini clinici e giuridici, della caduta di una razza"³⁴. Nello spazio tumefatto di questi gironi del dolore:

Gli uomini che vi vengono incontro non possono farvi nessun male: larve di una vita in cui esistettero il vento e il sole, di questi beni non serbano quasi ricordo. Strisciano o si arrampicano o vacillano, ecco il loro modo di muoversi. Parlano molto poco, non sono più napoletani, né nessuna altra cosa³⁵.

In questi antri umani, rivela la scrittrice, perfettamente normale e conforme è la completa disabitudine alla luce: la luce è qui una *straniera*³⁶. L'itinerranza della luce segna i passaggi dell'umanità napoletana, nel suo contraddittorio movimento verso la libertà. Che la luce sia una straniera comprova la presenza profonda dell'Altro nel cuore malato della città. Che la luce sia patita come irruzione di un nomadismo altero dimostra quanto il volto e il corpo della città siano stati deturpati e sconvolti. L'anormalità della presenza della luce dice, infine, della sua straordinarietà. Qui la secessione dell'umanità da se stessa e le ferite dell'umanità dilaniata scalano l'abisso delle separazioni e delle offese e si denudano davanti allo sguardo che ha occhi per vedere e cuore per sentire e patire. Nella risalita da questo abisso, un napoletano *ridiventa* napoletano, congedandosi dalla condizione di straniero a se stesso, entro cui era stato segregato. Non più straniera a se stessa, l'umanità napoletana recupera la luce che reca sepolta dentro di sé e che aveva sotterrato nel cuore malato della città. Può, così, riaprire il viaggio di scoperta dell'Altro che le è prossimo e intimo. Può qui far suo un nuovo modo di abitare e vivere la città, rendendola vivente e solcandone il dolore vivente.

Nasce qui la sfida alla contemporaneità malata della città: una sfida che parte dal suo cuore antico. Qui la contemporaneità non è un puro riflesso oggettivo del tempo, ma una ricostruzione e una invenzione critica. È la contemporaneità del possibile e del non ancora; non già l'esistente dei mali e degli orrori della città. Tra la contemporaneità vivente e la contemporaneità esistente di Napoli si dipana una irriducibile differenza. Ed è questa differenza a dislocare i campi della ricerca e dell'itinerranza, situandoli tra ombra e luce. Non per conquistare l'eccesso di luce, ma per lasciare sempre aperto un varco tra tenebre e luce. Il residuo della luce della salvezza abita il residuo dell'ombra e da lì prende avvio il suo viaggio. La follia abita tanto la luce quanto l'ombra ed è un bene prezioso, se sa divincolarsi dalla dannazione entro cui luce e ombra vengono ricacciate, non appena si taglia il nodo che le stringe e, insieme, le distingue³⁷. La follia della luce e la follia dell'ombra, ognuna in sé e ognuna a suo modo, mettono in scena il sempre eguale, l'immutabile spossatezza e dannazione dell'essere dell'umanità. Ognuna in sé e ognuna a suo modo espone fino all'estremo la tirannia del potere dell'Altro, per il cui possesso non si indietreggia nemmeno davanti alla distruzione e all'autodistruzione. Il mito di Orfeo e di Fedra costituiscono la migliore incarnazione di questa arcaica pulsione di potere della morte³⁸. Il paese dell'ombra apre sempre le sue braccia al paese della luce; il paese della luce non può mai dissolvere l'ombra. Possesso e potere non sono altro che l'espressione dell'appropriazione tirannica dell'ombra da parte della luce e, viceversa, della luce da parte dell'ombra.

Ogni città è la patria di innumerevoli paesi che ne disegnano la geografia mobile. La geometria della luce è velata dal mantello dell'ombra, ma sempre luce e ombra si squassano e attraversano. Luci ed ombre segnano anche le

movenze attraverso cui il potere fa penetrare i suoi tentacoli nella carne viva della città. Nel *paese della notte*³⁹, che involontariamente smaschera le menzogne della città, la morte e l'azione funesta del potere sono ravvisabili con maggiore crudezza: la dissoluzione del genere umano è lo scenario che non abbandona mai l'occhio e il cuore. Il tratto più inquietante è che, nella città, tutti i paesi della notte vivono in pieno giorno: non vedono il sole, perché la sua luce è stata loro carpita. I paesi della notte sono, dunque, i paesi dei giorni capovolti: i giorni che girano al contrario, dentro i quali l'ingiustizia e il dolore sono regola quotidiana. Nella città, pullulano città buie e tetre, al di sotto dei confini della sopravvivenza umana.

Il capovolgimento dei giorni si trascina con sé l'anticipazione del dolore: il dolore della notte viene anticipato nella luce scomparsa del giorno. È l'anticipo del dolore della notte che rende tutti i giorni uguali a se stessi. La notte rimane tale; è il giorno che si fa notte, pur rimanendo giorno. Ma, diversamente dall'esperienza che ne fa Etty Hillesum, qui l'anticipo del dolore non vale come suo lenimento futuro⁴⁰. Il domani sarà altrettanto duro, poiché l'oggi lo ha interamente anticipato e, insieme, differito. Il giorno sgrana il rosario dell'eclisse della luce, perché è interamente ingravidato dalla notte. Il dolore di oggi è intero; come intero sarà quello di domani. Non v'è salvezza o riscatto: esattamente come nei Granili, nei cui miasmi si era sospinta Anna Maria Ortese. È possibile qui "mantenere intatto un pezzetto della propria anima", per reggere e risolvere il dolore, così come spera e tenta Etty Hillesum⁴¹? Riformulando la domanda, a stretto contatto con la materia viva che stiamo trattando, chiediamoci: è possibile insinuare la luce della speranza nei Granili, cavando fuori un pezzetto di anima dalle larve viventi che li popolano? E ancora: dobbiamo spostare, ovviamente, la freccia del tempo dalla "Napoli monarchica e truffaldina" (narrata dalla Ortese) alla contemporaneità dell'antropofagia metropolitana.

Integrare il dolore, per sopravvivervi e arricchirsi: sembra, questa, la lezione che ci viene da Etty Hillesum⁴². Al confine supremo del patire, il sentire estremo del dolore ce lo fa circumnavigare nella sua profondità. Il dolore è una esperienza limite, a cui non può essere opposta alcuna resistenza riflessiva. Ne usciamo, se vi sprofondiamo dentro con tutta la massa dei nostri sentimenti e delle nostre emozioni. Il dolore non è un ordine del discorso, ma la negazione del discorso e dei suoi linguaggi. Per questo, solo il linguaggio poetico sa dirlo e cantarlo. Per questo, la poesia tradisce se stessa, se si picca di esteriorizzarlo in una poetica o, peggio, in un'estetica. Il compimento del dolore è la salvezza e nel compimento del dolore l'anima umana ritrova la sua integrità e la sua bellezza, perché riguarda il male dalla terra della speranza e dell'innocenza. E qui sia la speranza che l'innocenza hanno attraversato le stazioni crucis del disincanto e dell'orrore. Il male può contaminare le coscienze e la ragione, le parole e i linguaggi; ma niente può contro un'anima che non rinuncia a sé e che non dispera di essere frutto di sé, quanto più è aggredita e soffocata. Non la ragione e la riflessione, allora, salvano; ma la poesia e la bellezza che erompono dall'esperienza del dolore e del male. Possiamo, certamente, dire che questo è il dono più prezioso che ci viene da Etty Hillesum.

Lo scatto interiore da cui parte il pensiero di Etty Hillesum, per disegnare la sua rotta di navigazione, è di una semplicità elementare, eppure ardua: la consapevolezza che il male è profondamente innervato in noi, non soltanto nell'Altro. Ed è solo la nostra anima che può coinvolgerci nella lotta contro il male che è in noi, ricongiungendola alla lotta contro il male che è seminato dall'Altro.

Il marciame che c'è negli altri c'è anche in noi, continuavo a

predicare; e non vedo nessun'altra soluzione, veramente non ne vedo nessun'altra, che quella di raccoglierci in noi stessi e strappare via tutto il nostro marciume. Non credo più che si possa migliorare qualcosa nel mondo esterno senza aver prima fatto la nostra parte dentro di noi. È l'unica lezione di questa guerra: dobbiamo cercare in noi stessi, non altrove⁴³.

E dunque: quanto dei Granili è in noi e quanto di noi è nei Granili? Quanto dell'antropofagia metropolitana è in noi e quanto di noi è nell'antropofagia napoletana? La parte di noi che è nei Granili e che è ben invischiata nell'antropofagia metropolitana è esattamente la parte che noi, prima di ogni altro, abbiamo rubato a noi stessi⁴⁴. Per invertire questo percorso, non rimane che riapprendere ad ospitare la vita dentro di sé: la propria e quella dell'Altro. Non v'è altra possibilità di vita vera; non v'è altro modo per uscire dall'orrore e dagli sbranamenti della vita quotidiana. Occorre uscire dai giorni capovolti, partendo dai propri. Far uscire l'oggi e il domani dal cielo plumbeo che li soffoca, rendendoli simili e inermi. Ospitare la vita dentro di sé ha il significato di distinguere di nuovo l'oggi e il domani, nel bene e nel male. Se non aggan- ciamo la consapevolezza che l'oggi e il domani sono un dono e che proprio nell'oggi e nel domani ci si fa reciprocamente dono della vita, il meccanismo tetto dell'inferno del giorno e della notte non smetterà di divorare gli esseri umani.

Come indicatoci da Michel Foucault, i parlanti fanno uso del discorso, per imporsi gli uni sugli altri⁴⁵. Uscire dai giorni capovolti, allora, significa uscire dall'ordine del discorso. Per essere ancora più precisi, il linguaggio deve cessare di avere funzioni polemologiche e i conflitti, quindi, debbono aprirsi al riconoscimento dell'Altro, anziché tendere verso la sua sottomissione. La guerra delle parole e dei linguaggi è ben più rovinosa della guerra che si afferma attraverso le armi. Le parole e il linguaggio, anzi, sono armi ben più pericolose delle macchine belliche più sofisticate e devastanti. La guerra inizia dalle parole e con le parole continua e si allarga. Non dimentichiamolo: la guerra è anche *guerra di conquista della parola*; conquista di parole a mezzo di parole, fino alla messa in piano della distruzione sistematica e certosa della parola altra. La conquista della parola è la premessa ineludibile dell'assassinio della parola altra: per questo, il silenzio del cimitero è l'orizzonte cupo della guerra. Di tutte le guerre.

Uscire dall'ordine del discorso vuole, quindi, dire uscire dal discorso della guerra che è trasmigrata dal campo di battaglia, infiltrandosi nelle relazioni della quotidianità sociale e interumana. È questa infiltrazione che estende i fronti della guerra, riproducendoli su scala implementata. La guerra nel quotidiano relazionale è una delle basi di produzione ed estensione della guerra che Stati e organizzazioni armate di vario tipo combattono tra di loro: il suo retroterra attivo e operoso. La guerra al vivente e tra gli umani viventi prende inizio nello spazio allucinato e spettacolarizzato della vita quotidiana. Le parole e il linguaggio hanno un'anima bellicosa: è necessario scavare nel loro tessuto violento, per decontaminarlo ed estrarne l'anima dialogica.

Possiamo, con questo, dire che la guerra si erga come principio regolativo della vita umana e della vita politica? Certamente no. Il principio regolativo è, piuttosto, la menzogna, nella sua doppia faccia di verità menzognera e menzogna veritiera. La guerra è una delle forme degradate e terminali di questo principio attivo letale. La menzogna è il collante tra il marciume che è in noi e il marciume che è negli altri. Uscire dai giorni capovolti, allora, significa capovolgere i principi attivi della menzogna. Solo così l'ordine di conquista della guerra può essere violato. Solo così scaviamo nell'anima dialogica

della parola e del linguaggio. Solo così ci disponiamo ad ospitare la vita in noi. Solo così esperiamo la vita e l'Altro come dono.

Il sottile gioco della menzogna richiama il sottile gioco della verità⁴⁶. Su questa lama di rasoio affilata gira la vita del mondo. Si tratta di incroci mancini e di rimandi continui tra raggi di specchio che talvolta abbacinano lo sguardo e altre confondono la mente. È vero, come sostiene Nietzsche: niente, in questo nostro mondo, è più inconcepibile della verità ed è questo inconcepibile a rendere la vita umana un perpetuo inganno⁴⁷. La commistione di vero e falso è inevitabile: la volontà di verità si scontra con la volontà di menzogna⁴⁸. Partendo da qui, l'individuo, i movimenti e i popoli si scontrano con lo Stato, il potere e tutte le forme di costrizione sociale e mistificazione culturale. La posta in gioco dello scontro è la libertà. Rendere *concepibile l'inconcepibile* è, allora, la prova della libertà a cui si è chiamati. Serve, quindi, balzare fuori dal tiro incrociato delle metafore entro cui verità e menzogna sono ingabbiate e contrapposte, sostenendo ognuna la propria verità e l'altrui falsità. Le metafore condensano dentro se stesse nuclei di vita, per occultarli oppure per rendere loro giustizia.

Metafore della verità e metafore della falsità sono, dunque, in perenne conflitto tra di loro. Nel conflitto, si forma il movimento inconcepibile della verità, nel suo approssimarsi alla concepibilità. Le metafore della verità designano sempre l'inconcepibile della vita, in opposizione al concepibile e concepito della falsità. Si tratta, poi, di dare respiro e calore a questo inconcepibile. L'inconcepibile verità della metafora aspetta e richiede di essere trasformata in un concepibile vivente. L'azione cognitiva della semantica e della metaforologia è, allo scopo, assolutamente insufficiente. Qui si tratta di uscire dall'incantesimo del gioco di specchi delle metafore⁴⁹. Rendere concepibile l'inconcepibile significa partire dalle metafore della mancanza e dell'assenza: non per una attribuire loro di senso, ma per cortocircuitare il senso. Urge mostrare come sotto lo splendore gelido del senso, spesso, si nasconda l'inganno. Il cortocircuito del senso afferma una verità elementare: l'inganno non è il regno della vita, ma solo la sua degradazione estrema, diventata regola e principio ordinativo. Per questo, non tanto la verità, ma la vita è *scandalo*, laddove riesce a risalire dai flutti della menzogna. Questo scandalo occorre concepire e rendere possibile, facendone affiorare la luce nascosta.

È questo scandalo la misura della differenza tra l'umano e il mondo: se è vero, come dice Nietzsche, che il mondo non conosce alcuna legge, l'umanità è alle leggi da essa edificate che deve ribellarsi ed è questa rivolta che genera libertà, conoscenza e verità. Che il mondo della conoscenza non possa assolutamente coincidere con il mondo non significa che quest'ultimo non abbia un ordine, un equilibrio; al contrario, un fuoco cosmico immanente lo pervade. Se ci si lascia cullare dal vortice del tempo e dello spazio, ben si comprende come l'origine del mondo sia l'origine da cui anche gli umani hanno preso origine. La storia fatta e scritta non è altro che il contraltare di questo momento infondato delle fondazioni, la progressiva dimenticanza di questa provenienza comune dal fuoco cosmico. Essa si è, così, separata dalla persistenza e dalle metamorfosi del mondo, traendo ebbrezza dal furore con cui si è scagliata e si scaglia contro il mondo. Anche per questo, le verità più elementari e le più elementari forme di vita vera non possono essere che scandalose. Uscire dai giorni capovolti significa proprio ritrovare la luce scandalosa della vita.

(giugno-luglio 2009)

Note

¹ R. La Capria, *Introduzione* (dicembre 2008) a *Napoli*, Milano, Mondadori Editore, 2009, pp. 7-8.

² *Ibidem*, p. 8.

³ Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994.

⁴ Id., *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 15-34.

⁵ Id., *Il «mare» come spaesamento*, "Introduzione" a *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 9-11.

⁶ Cfr. S. Beckett, *Aspettando Godot*, Torino, Einaudi, 1970.

⁷ Cfr. *Il naufragio che si racconta. La città sulla linea dell'orizzonte*, in questa stessa sezione della rivista.

⁸ Cfr. R. La Capria, *L'armonia perduta*, in *Napoli*, cit., pp. 21-128; Id., *Ferito a morte*, Milano, Mondadori, 2001.

⁹ «Sdraiato su un prato di stelle ardenti / osservo l'inferno della città, / l'indifferenza / negli occhi rassegnati dei poveri cristi. / Nessun sogno può sopravvivere / alla malafede dei governanti. / Sul rogo della piazza grande / bruciano le speranze di una vita vivibile. / Cieli cupi di veleni / più assassini della guerra, / pioveranno le lacrime della terra, / pensieri tristi di morte / spazzati invano dalle strade della città / affollata di rumore d'ombre vaganti, ammantate da un alone di smog» (D. De Palo, *Città d'oggi*, in *Le poesie di Domenico De Palo*, disponibile sul sito web <http://www.clubautori.it>

¹⁰ Cfr. Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 99-172.

¹¹ Cfr. L. Incoronato, *Scala a San Potito*, Napoli, Pironti, 1999.

¹² Cfr. L. Compagnone, *La giovinezza reale e l'irreale maturità*, Torino, Einaudi, 1981.

¹³ «Nella felicità nessuno crede. / Che fare! Vaneggiando dalle risa, / ubriachi, dalla strada contempliamo / il rovinare delle nostre case! / Nell'amicizia e nella vita perfidi / scialacquatori di vuote parole, / che fare! Andiamo spianando il cammino / per i nostri lontani discendenti! / Quando le ossa infelici marciranno / sotto un palizzata fra l'ortica, / qualche storico di epoche future / scriverà un'opera considerevole... / Così tormenterà quel maledetto / ragazzi che di nulla son colpevoli / con le date di nascita e di morte / e con mucchi di brutte citazioni... / Triste destino – vivere una vita / complessa, disagiata, pomposa, / divenir patrimonio d'un docente, / produrre schiere di critici nuovi... / Piuttosto seppellirsi in mezzo all'erba, / cadere in un eterno assopimento! / Tacete dunque, libri maledetti! / Io non vi ho scritti, non vi ho scritti mai!» [A. Blok, *Agli amici*, in *Poesie* (Introduzione di Angelo Maria Ripellino), Milano, Guanda, 1975, p. 203].

¹⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 170.

¹⁵ Cfr. L. Montesano, *Di questa verità menzognera*, Milano, Feltrinelli, 2003. Il titolo del romanzo si ispira apertamente ad un verso di Aleksandr Blok, uno degli autori più cari a Montesano. Il verso è tratto dalla poesia *Sì. Detta così l'ispirazione*: «Sì. Detta così l'ispirazione: / la mia libera fantasia s'appiglia / sempre a quei luoghi dov'è umiliazione, / dov'è sporcizia e tenebra e indigenza Laggiù, laggiù, con più umiltà, più in basso, - / Di là si scorge meglio un altro mondo... / Hai mai visto i bambini a Parigi / O sul ponte i poveri d'inverno? / Dischiudi gli occhi, schiudili al più presto / Sul fittissimo orrore della vita, / prima che un grande nubifragio spazzi / tutto quello che c'è nella tua patria, - / lascia maturare il giusto sdegno, / prepara al lavoro le braccia... / e se non puoi, fa' sì che in te si accumuli / e divampi il fastidio e la mestizia... / Ma di questo vivere

mendace / cancella l'untuoso rossetto / e, come talpa timida, nasconditi / sotto terra alla luce ed impietrisci, / tutta la vita odiando con ferocia / e tenendo in dispregio questo mondo, / e, anche se tu non veda l'avvenire, / dicendo no alle cose del presente!» (A. Blok, *Poesie*, cit., p. 373).

¹⁶ Cfr. F. Kafka, *Il processo*, Torino, Einaudi, 2005.

¹⁷ L. Montesano cita espressamente Céline: «la verità di questo mondo è la morte, bisogna scegliere: mentire o morire» (*Nel corpo di Napoli*, Milano, Mondadori, 1999, p. 82). Lo scrittore francese condensa la sua visione cupa della vita nell'opera *Viaggio al termine della notte*, Milano, TEA, 2002.

¹⁸ «Tutto quello che vorrei come scrittore è provocare quel cortocircuito tra riso e pianto in cui compare, per un attimo, la faccia della realtà come è: ma solo l'immaginazione può compiere il miracolo di farci vedere come è per davvero la realtà: *inventandola*. È uno strano fenomeno: ma Mahler e Philip K. Dick, Leopardi e Rimbaud ci riescono. E non è questa l'arte? Accrescere i battiti del polso come una febbre, dilatare le prospettive, far intravedere un mondo dietro il mondo: e l'amore delle donne, i piccoli dèi del quotidiano, i gesti che curano l'angoscia: è questo che deve comparire nei grandi romanzi e in quella che chiamiamo ancora "arte". Qualcosa che dia *più* vita, non meno vita: che svegli, e faccia sussultare, e ridere di gioia, e non riuscire a stare fermi, e dimenticarsi di sé e ancora e ancora. Non doveva essere questo, l'arte? Non era questo che ci avevano promesso le letture dei diciott'anni? "La bellezza è la promessa della felicità" ha scritto Stendhal. È sempre vero. Ma per quanto ancora?» (L. Montesano, *Intervista*, a cura della redazione di www.feltrinelli.it).

¹⁹ Cfr. L. Montesano, *Nel corpo di Napoli*, cit.

²⁰ Id., *Di questa vita menzognera*, cit., p. 93.

²¹ Giovane drammaturgo di Castellammare di Stabia (1956-1986), morto in un incidente automobilistico sull'autostrada Roma-Napoli. Cfr., sul tema, A.A.VV., *Ricordando Annibale Ruccello: 1956-1986*, Castellammare di Stabia (Na), Eidos, 2000; P. Sabbatino (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009. Di Ruccello si possono leggere: *Teatro*, Napoli, Guida Editore, 1993; *Ferdinando* (Prefazione di Isa Danieli), Napoli, Guida Editore, 1998; *Scritti inediti*, Roma, Gremese Editore, 2004; *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2007. Per un primo impatto con la cd. "nuova drammaturgia napoletana", cfr. Luciana Libero (a cura di), *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida Editore, 1988; F. C. Greco (a cura di), *Il segno della voce. Attori e teatro a Napoli negli anni Ottanta*, Napoli, Electa Napoli, 1989; S. De Matteis, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991; E. Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002. Occorre avvertire che il testo di Fiore ha sollevato qualche perplessità, riguardo alle cornici interpretative entro cui sono stati incasellati gli autori.

²² A. Ruccello, *Una drammaturgia sui corpi*, in "Sipario", n. 466, marzo-aprile, 1987.

²³ Di Moscato cfr.: *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 1991; *Compleanno*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 1994; *Rasoi*, Napoli, Teatri Uniti, 1994; *Trianon*, Napoli, Guida Editore, 1999; *Quadrilogia di Sant'Arcangelo: Mal d'Hamle, Recidiva, Lingua, carne, soffio, Aquarium ardent*, Milano, Ubulibri, 1999; *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico*, Napoli, Cuen, 2001; *Occhi gettati e altri racconti*, Milano, Ubulibri, 2003; *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007.

²⁴ «La fogna è il vizio che la città ha nel sangue. / Discendere nella fogna / è come entrare nella tomba, / ed ogni specie di orride leggende / coprono di orrore / il gigantesco immondezzaio. / Formidabile sentina che porta le tracce / delle Rivoluzioni del Globo, / così come delle Rivoluzioni degli Uomini, / ed ove si trovano le vestigia / di tutti i cataclismi: / dalla conchiglia del Diluvio Universale, / al brandello del lenzuolo funebre di Marat» (E. Moscato, *Rasoi*, VI, cit.).

²⁵ «Quando abbassi gli occhi dal crepuscolo, / non riconosci più / questi Canili e Porcili e Bestiari, / con il doppio ossimoro in croce sugli Ingressi: / Tacito Tumulto, Viva Morte, Assordante, / Sonorissimo Silenzio» (E. Moscato, *Rasoi*, II, cit.).

²⁶ Cfr. Maria Rosaria Luongo, *Animale metropolitano*, Napoli, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura di Napoli, 1993.

²⁷ Di Santanelli cfr.: *Uscita di emergenza*, Firenze, La casa di Usher, 1983; *Regina madre*, Firenze, Passigli, 1985; *L'aberrazione delle stelle fisse*, Milano, Ricordi, 1987; *Ritratti di donne senza cornice* (a cura di A. Scandurra), Valverde (Ct), Il Girasole Edizioni, 1990; *Disturbi di memoria*, "Ridotto", n. 1, gennaio 1991; *Un eccesso di zelo*, "Sipario" n. 539, novembre 1993; *Tu musica assassina*, "Scena aperta", n. 3, ottobre 2002; *Teatro* (Introduzione e cura di Teresa Megale), Roma, Bulzoni, 2005; *Racconti mancini*, Napoli, Guida Editore, 2007.

²⁸ Cfr. M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977.

²⁹ È proprio Santanelli a ricordarlo, concludendo un suo intervento, reperibile al seguente URL: www.anac-autori.it/online/wp.../04/intervento-manlio-santanelli.pdf. Di G. Benn rimangono fondamentali: *Poesie statiche*, Torino, Einaudi, 1981; *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992.

³⁰ Cfr. M. Blanchot, *Il passo al di là*, Genova, Marietti, 1989.

³¹ Come è sin troppo agevole arguire, il riferimento critico è M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990.

³² M. Blanchot, *Il passo al di là*, cit., p. 42.

³³ Come è ben chiaro, ci si muove in un prospettiva diversa da quella definita da M. Blanchot, *L'attesa, l'oblio*, Milano, Guanda, 1978.

³⁴ Anna Maria Ortese, *La città involontaria*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 75. Qui la scrittrice descrive le condizioni di vita subumana del 3° e 4° Granili di Napoli, situati tra il porto e i primi sobborghi della costa orientale. È Antonia Lo Savio, la donna che la scrittrice va a incontrare ai Granili, a fornirne la migliore descrizione: «... questa non è una casa, signora, vedete, questo è un luogo di afflitti. Dove passate, i muri si lamentano» (p. 80).

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 77.

³⁷ Si diverge qui dalla posizione che, sul tema, è stata elaborata da M. Blanchot, *La follia del giorno. La letteratura e il diritto alla morte*, Reggio Emilia, Elitropia, 1982.

³⁸ Per una lettura del mito di Orfeo in questa prospettiva di analisi, cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967; Id., *L'infinito intrattenimento*, cit. Per il mito di Fedra, si rinvia egualmente a M. Blanchot, *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976.

³⁹ È, questa, la plastica definizione che dei Granili fornisce la Ortese (*op. cit.*, p. 86).

⁴⁰ Etty Hillesum, *Diario 1941-1943*, Milano, Adelphi, 1985, p. 238. Sul problema del male e del dolore in Etty Hillesum, cfr. Wanda Tommasi, *"Il marciame che è negli altri c'è anche in noi". Il problema del male in Etty Hillesum*,

in F. Rella (a cura di), *Il male. Scritture sul male e sul dolore*, Bologna, Pendagrone, 2001. La Tommasi ha dedicato un'opera di più ampio respiro alla vita e al pensiero di Etty Hillesum: *Etty Hillesum. L'intelligenza del cuore*, Padova, Edizioni Messaggero, 2002.

⁴¹ Etty Hillesum, *op. cit.*, p. 161.

⁴² Cfr. Wanda Tommasi, *"Il marciame che c'è negli altri c'è anche in noi"*, cit., pp., 135 ss.

⁴³ Etty Hillesum, *op. cit.*, pp. 99-100. La Hillesum scrive al tempo del secondo conflitto mondiale e il male con cui si confronta è il nazismo; morì ad Auschwitz, il 30 novembre 1943.

⁴⁴ «E tuttavia: siamo soprattutto noi stessi a derubarci da soli» (Etty Hillesum, *op. cit.*, p. 126).

⁴⁵ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1977. Si ricava questa lettura di Foucault da S. Bontempelli, *Tra potere e libertà: la guerra nel pensiero di Michel Foucault*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno Accademico 2001-2002.

⁴⁶ Col che veniamo catapultati in un altro luogo foucaultiano per eccellenza. Come è noto, sul punto e nell'essenziale, Foucault conduce un'indagine che reca un profilo binario. Da un lato, apre un confronto serrato con il pensiero greco: per una densa lettura di questa "immersione foucaultiana" e la sua "ritraduzione teorica", si rinvia ad A. Petrillo, *Le urla e il silenzio. Depoliticizzazione dei conflitti e parresia nella Campania tardo-liberale*, in A. Petrillo (a cura di), *Biopolitica di un rifiuto. Le rivolte anti-discarda a Napoli e in Campania*, Verona, Ombre Corte, 2009, pp. 53 ss. Dall'altro, scava in profondità un importante saggio del 1873 di Nietzsche: *Su verità e menzogna in senso extramorale* (cfr. M. Foucault, *La verità e le forme giuridiche*, in *Archivio Foucault II*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 83-165).

⁴⁷ Cfr. F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, in *Opere 1870-1881*, Roma, Newton Compton, 1993, pp. 93-101.

⁴⁸ Per un'accurata disamina storico-teorica di questo gioco conflittuale in proiezione della libertà, cfr. A. Petrillo, *Le urla e il silenzio. Depoliticizzazione dei conflitti e parresia nella Campania tardo-liberale*, in A. Petrillo (a cura di), *Biopolitica di un rifiuto*, cit., pp. 17-71. In questa direzione, parimenti, hanno rilievo i contributi presenti nella Prima Parte: "Cartografie della rivolta", del volume appena richiamato (pp. 75-165). Per un'analisi stringente del gioco di specchi tra "affermazione del falso" e "coazione al vero", in relazione al caso concreto dell'emergenza dei rifiuti in Campania e agli scenari globali connessi, cfr. C. Tarantino, *Strane confessioni. Memoria su alcuni casi di licenziosità della Napoli del XXI secolo*, in A. Petrillo (a cura di), *Biopolitica di un rifiuto*, cit., pp. 188-222.

⁴⁹ Sin troppo evidenti sono le assonanze e le dissonanze tra il discorso che si sta qui svolgendo e le posizioni di Nietzsche (*Su verità e menzogna in senso extramorale*, cit.) e di H. Blumenberg (*Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, Il Mulino, 1969; *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985). Si diverge, del pari, dalla posizione che, nella fine ricostruzione critico-ermeneutica del saggio giovanile di Nietzsche, viene proposta da Foucault (*La verità e le forme giuridiche*, cit.).